

« LE THEATRE DE KOSSI EFOUI ET DE BANDAMAN MAURICE : CULTURE D'UNE ESTHETIQUE INTERMEDIALE POUR UN OBJET INFO-EDUCATIONNEL DE LA SOCIETE »

Kignema Louis OUATTARA

louisouattara@gmail.com

École Normale Supérieure (ENS) d'Abidjan.

Moussa SIDIBÉ

sibmoussa@hotmail.fr

Université Alassane Ouattara (UAO) de Bouaké

<https://orcid.org/0009-0008-3847-8612>

Résumé

Notre réflexion traite de la question essentielle du rapport du théâtre aux médias. Elle décrypte l'exploitation créative que les dramaturges modernes M. Bandaman et E. Kossi font de l'intermédialité dans leurs productions, et révèle les enjeux info-éducatifs associés. À partir de l'approche intermédiaire du texte littéraire et de la sociocritique, l'étude dévoile bien plus que des espaces de transposition, de référence et de combinaison de divers médias traditionnels et modernes. Elle met également en évidence les mécanismes et procédés techniques relevant du cinéma et de la représentation ultramoderne dans la création dramatique de ces deux auteurs. Cette créativité fait de leurs œuvres des hypermédias qui mobilisent l'intérêt par leur contribution à la recherche formelle chère aux nouvelles écritures dramatiques et surtout par une multimedialité qui promeut des valeurs socio-éducatives et politiques, leviers d'une transformation sociale et politique indispensable à l'Afrique du XXI^{ème} siècle.

Mots clés : *intermédialité, multimedialité, recherche formelle, créative, leviers de transformation sociale et politique.*

Abstract

Our reflection addresses the essential question of the relationship between theater and the media. It deciphers the creative exploitation that modern playwrights M. Bandama and E. Kossi make of intermediality in their productions, and reveals the associated info-educational stakes. From the

intermedial approach of the literary text and socio-criticism, the study reveals much more than spaces for transposition, reference and combination of various traditional and modern média. It also highlights the mechanisms and technical processes relating to cinema and ultramodern representation in the dramatic creation of these two authors. This creativity turns their works into hypermedia that capture interest through their contribution to the formal experimentation characteristic of new dramatic writings, and above all through ; and above all, through a multimediality that promotes socio-educational and political values-key drivers of a social and political transformation essential to 21st century Africa.

Keywords : *Intermediality, multimediality, formal research, creative, levers of social and political transformation.*

Introduction

Le XXe siècle a définitivement brisé ce qui restait de l'allégeance de la création dramatique aux règles préétablies. En Afrique comme en Europe, les dramaturges s'inscrivant dans la perspective des nouvelles écritures dramatiques, ont ouvert leurs productions à d'autres champs artistiques et / ou professionnels, tels le didaga, le kotéba, la psychanalyse ou encore la technologie. L'exploitation de l'univers des médias, par ces dramaturges modernes, répond à cette dynamique. Longtemps restés à la périphérie du genre théâtral¹, les médias serviront du fait de leur variété et de leurs mécanismes, de véritable levain à une création dramatique novatrice et fonctionnelle.

Notre réflexion qui porte sur « Le théâtre de Kossi Efoui et de Bandaman Maurice : culture d'une esthétique intermédiaire pour un objet info-éducatif de la société », traite justement de la question essentielle du rapport du théâtre aux médias. Qu'est-ce que l'intermédialité ? Quelles en sont les manifestations et la part d'innovation dans l'écriture dramatique de chacun de ces deux auteurs ? Quelle est la visée info-

¹ Les médias au sens classique du terme, servaient uniquement à la diffusion de l'actualité du théâtre en Europe. A partir du XIXe, ce rapport évolue. Les dramaturges dans un élan de réinvention, explorent les médias comme des procédés de création afin de produire un théâtre nouveau. Le XXIe siècle consacre cette dynamique.

éducative portée par l'expression intermédiaire dans leurs pièces ? La réponse à ces questions permettra de lever le voile sur l'expression médiatique créative dans les productions théâtrales de ces deux dramaturges² connus pour leur inventivité, leur modernité et leur parti pris pour le bien-être collectif.

Pour se faire, l'étude s'appuie sur l'approche intermédiaire du texte littéraire et la sociocritique. L'approche intermédiaire, en lien avec la conception allemande de l'intermédialité, est une méthode d'analyse du texte littéraire qui « considère tout processus de production comme un système d'emprunts infinis à d'autres médias. Sous ce rapport, l'écriture littéraire consiste en une mise en relation, à l'intérieur du texte, de médias antérieurs et/ou contemporains » (R. F. Mangoua, 2014 : 129). Fondamentalement interdisciplinaire et fonctionnelle, l'approche intermédiaire impose, au plan opératoire, d'identifier et d'analyser les traits et mécanismes intermédiaires dans le texte et d'en dégager le sens. Quant à la sociocritique, nous l'appréhendons sous l'angle "duchetien" qui « vise d'abord le texte » (1979, p. 6) et recherche une représentation sociale dans les signes, les structures, les symboles, les codes et le sémantisme des mots. Ces deux méthodes d'analyse permettent de mieux appréhender le traitement des signes intermédiaires dans le théâtre de ces deux créateurs et leur relation à la société. L'étude tient en trois moments : la présentation de l'intermédialité, l'expression d'une l'esthétique intermédiaire dans les deux pièces supports et l'objet info-éducatif de ce choix scriptural novateur.

² Il s'agit de démontrer comment les deux dramaturges mobilisent à travers *Récupérations* (E. Kossi, 1992) et *La terre qui pleure* (M. Bandama, 2000), une esthétique intermédiaire en vue de transmettre des messages socio-éducatifs.

1. La présentation de l'intermédialité : cheminement vers le théâtre

L'avènement du concept de l'intermédialité s'inscrit dans « un processus, un *work in progress* » (Pavis, 2006 : 99) à double foyer : allemand et canadien. Il coïncide avec l'essor de la mondialisation où les médias traditionnels (radio, télévision, presse écrite...) et modernes (internet, réseaux sociaux...) occupent le devant de la scène en jouant un rôle encore plus important dans l'interaction mondiale. Cette réalité répondait au besoin d'un transfert diligent des informations.

Patrice Pavis indique que le terme d'intermédialité est « Formé sur le modèle de l'intertextualité » (2006 : 177) qui le précède sur l'axe du temps. En effet, l'intertextualité théorisée par Julia Kristeva (1967, 1969) à la suite des travaux de Bakhtine, avait mis fin à l'hégémonie du structuralisme et de la perception immanentiste du texte littéraire. Cette approche présentait le texte littéraire comme une création en réseau avec d'autres textes. « Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » confirme J. Kristeva (1969 : 145). Par conséquent, l'analyse du texte consistait à mettre en lumière les traits ou emprunts à d'autres productions dans le travail d'écriture d'un auteur. L'approche intertextuelle dynamisait ainsi le champ d'exploitation du texte littéraire et ses possibilités d'interprétations et de construction de sens. Mais, l'enthousiasme qu'elle a suscité au sein de la recherche, s'est amenuisée progressivement. Et pour cause, l'intertextualité « a été utilisé[e] ... dans un sens restrictif ne désignant que des relations purement textuelles [au sens littéraire du terme] » (R. F. Mangoua, 2014 : 128). La recherche ignorait alors, le potentiel créatif du « texte médiatique » que les Allemands Jürgen Erich Muller et Irina Rajewsky, et le Centre de recherche

sur l'intermédialité (CRI) au Canada, révèlent à la fin des années 80 avec « l'intermédialité ».

Cependant, l'approche méthodologique des deux foyers diffère : pour l'école allemande, elle est majoritairement synchronique et les chercheurs s'intéressent aux intrications des différents médiums dans un même support, à travers le concept de coprésence. Au contraire, le centre canadien a une approche qui relèverait de la diachronie, réfléchissant aux interactions virtuelles et au "bain médiatique" qui préexisteraient à toute œuvre : "Le foyer d'étude n'est plus, donc, sur la chose (le média), mais sur les relations entre les choses"³ (A. Troin-Guis, 2014, p. 2).

L'approche allemande, ainsi qu'indiqué dans l'introduction, est celle sur laquelle s'appuie notre réflexion. J. E. Muller la définit comme le « fait qu'un média recèle en soi des structures et des possibilités d'un ou plusieurs autres médias et qu'il intègre à son propre contexte des questions, des concepts et des principes qui se sont développés au cours de l'histoire sociale et technologique des médias » (2000 : 105). Il cherche ainsi à comprendre comment les médias dialoguent et se transforment. À partir de cet objet, l'étude intermédiaire consiste pratiquement, à identifier, analyser et interpréter la variété des relations médiatiques dans un média. L'on notera ainsi un intérêt accru des analystes pour les « déplacements, échanges, transferts ou recyclages d'un média bien circonscrit dans un autre » (E. Méchoulan, 2017 : 2). Il ne s'agit donc pas d'un relevé d'éléments juxtaposés mais bien d'une exploitation active des processus intermédiaires, de leurs mécanismes et de leur signification dans les productions. « Le point de départ de cette

³ Se référer à la présentation du CRI sur : http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/vitrine/recherches_champ_principal.asp

nouvelle approche fut la nécessité de tenir compte du fait que concevoir les médias comme des " monades" isolées était devenu irrecevable » (J. Muller, 2000 : 100).

Circonscriit à la base à l'exploration des médias classiques (traditionnels et modernes) tels le cinéma, la presse audiovisuelle, la presse écrite, internet ou les technologies numériques, l'intermédialité va élargir son champ d'opération pour investir officiellement la création littéraire à l'issue du Colloque organisé en 2003 à l'Université d'Amsterdam autour du thème : « La nouvelle sphère intermédiatique ». À noter que dans sa dynamique, la notion de média est venue à désigner tout « dispositif matériel affectant la manière dont la communication peut se dérouler, le rôle que les uns et les autres peuvent y jouer et les signes qui peuvent être mobilisés » (Jeanneret, 2014 : 13). Cette officialisation bouclait ainsi les trois domaines de recherches intermédiales énoncés par le critique d'art allemand J. E. Muller (2000) :

- les processus intermédiatiques dans les productions ;
- les interactions entre les dispositifs des médias identifiés ;
- la réécriture intermédiatique.

A partir de cette évolution, l'intermédialité intègre en plus des médias classiques, les médias littéraires et tous les arts. Du fait de son ouverture et du terreau fertile qu'elle offrait à la recherche,

La notion d'*intermédialité* s'est imposée depuis [plus d'une vingtaine] d'années comme un terme de référence en sciences humaines et sociales, d'autant plus souvent employé qu'il apparaît assez familier pour que chacun ait l'impression de savoir de quoi il est question et

suffisamment énigmatique pour qu'il soit chargé d'une certaine séduction (E. Méchoulan, 2017 : 1).

Cette solide réception se traduit dans le champ littéraire par une alimentation en continue de la création d'œuvres hybrides novatrices telle la pièce *Incendies* de Mouawad Wajdi (2003) qui intègre des projections vidéos de paysages et de séquences filmés, créant ainsi une atmosphère singulière dans la progression de l'action dramatique. *La luciole* (2009) de Bernard Zadi Zaourou est également illustrative de cette pratique moderne par la combinaison harmonieuse de théâtre, de poésie, de chants, d'éclairage et d'enregistrements sonores. Bien plus, l'intermédialité se révèle une approche d'analyse efficace du texte littéraire tant dans le décryptage des traits intermédiatiques que dans la construction de leur sens (R. F. Mangoua, 2014). Elle a l'avantage d'offrir une étude totalisante qui transcende le texte écrit pour orienter également la recherche vers les aspects spécifiques des médias, en termes de transposition, de combinaison, de référence et de recours à leurs mécanismes et fonctionnalités. Ainsi que noté dans l'introduction, la lecture des deux pièces supports de la réflexion, se fera en s'appuyant également sur cette approche moderne du texte littéraire qui propose une perspective différente dans l'analyse des réseaux médiatiques et des différents systèmes de signes.

2. L'esthétique intermédiaire dans *Récupérations* de Kossi Efoui et dans *La terre qui pleure* de Bandaman Maurice

Support de communication directe et vivante, et « pratique intermédiaire par excellence, dans la mesure où il est lui-même fait de médias interagissant les uns avec les autres – la musique, la scénographie, les pratiques plastiques, la danse et la gestuelle, la dramaturgie etc. » (J.-M. Larue, 2016 : 40), le théâtre se

présente comme un espace de création fécondant les interactions médiatiques. *Récupérations* de E. Kossi et *La terre qui pleure* de M. Bandama en sont des expressions éloquentes⁴. Ces deux productions dramatiques permettent au lecteur-spectateur d'observer une variété d'éléments intermédiaires allant des médias traditionnels à ceux baignant dans la modernité.

Dans *Récupérations* et *La terre qui pleure*, l'on note d'emblée, un déploiement des trois formes d'intermédialité identifiées par Irina Rajewsky (2005), à savoir : la combinaison qui met en relation plusieurs médias dans une même œuvre, la transposition d'un média dans un autre et la référence intermédiaire où le créateur évoque simplement un autre. Dès la première réplique de la pièce de E. Kossi, le lecteur-spectateur découvre un personnage inhabituel au théâtre, la « journaliste-reporter » Hadriana Mirado du journal « "La Voix", "La Voix" des sans voix, le journal qui parle, le journal qui ose » (R. p.5). Elle est également animatrice de l'émission-télé « *Récupérations* ». Mise en situation dans l'exercice effectif de ses fonctions, elle travaille avec un Cameraman. Ces deux actants professionnels de la presse écrite et audiovisuelle, tiennent du début à la fin de la pièce, l'action dramatique qui se déroule sur deux « JOURNÉES » (macro structuration iconoclaste de la pièce). Leur présence sur scène mobilise à la fois plusieurs médias : le théâtre, le journal "La Voix" et la télévision. En témoigne la réplique qui suit :

La journaliste : Mesdames, messieurs, chers téléspectateurs... Ce soir encore, votre émission préférée "Récupérations", en collaboration avec le journal "La Voix" Comme chaque semaine, nous avons accompli notre traditionnelle incursion dans la frange suburbaine de la cité. (R., p. 35)

⁴ Pour citer ces œuvres corpus de l'étude, nous utiliserons l'abréviation R. pour la première et l'abréviation LTP, pour la seconde.

Ainsi assiste-t-on à la diffusion d'un reportage au cours duquel les populations concernées jouent une parodie de leur propre réalité précaire dans « un endroit insolite..., bouleversant » (R., p. 35). Cette intervention de Hadriana Mirado, digne d'un metteur en scène, est très illustrative de cet état de fait :

La journaliste : ...Vous allez essayer de me faire la même chose que tout à l'heure. Vous voyez le coup du poisson fumé, du... poil de rat...Enfin...cette histoire de pain de maïs brûlé au troisième degré... Ah ! Je préférerais sans le couteau... Ça ne serait pas crédible ? Allons bon ! Prêt ? Moteur (R. p.13).

Le dramaturge togolais offre ici au lecteur-spectateur, un théâtre dans le théâtre, filmé, enregistré et diffusé à la télévision en vue d'informer le grand public sur la réalité sociétale d'une frange défavorisée de la population.

La combinaison intermédiaire est également présente dans la pièce de M. Bandaman. De l'ouverture à la catastrophe de *La terre qui pleure*, il propose au lecteur-spectateur, un véritable spectacle dans le spectacle d'« Une ville en sang... [qui] aurait pu être Alger, Bujumbura, Brazzaville ou n'importe quel petit hameau de la terre où l'homme a décidé de ne plus être homme. » (LTP, p. 53). Le personnage de Mélisse, rescapée miraculeuse d'un carnage liée à la quête du pouvoir, constitue en effet tout un spectacle dans la pièce. Elle s'exprime par des lamentations, jeux expressifs qui médiatisent son corps à travers divers signes kinésiques relayés par les didascalies gestuelles et expressives (LTP, p. 53, p. 54). L'on en vient à oublier la situation difficile du peuple (trame principale) pour se focaliser sur le cas personnel de cette femme gravide, orpheline des siens, et dont la mort en couche déculpe le tragique de la pièce. De plus, de nombreuses répliques de cette pièce permettent d'observer une combinaison réussie du théâtre et de poésie,

laissant ainsi le lecteur-spectateur apprécier une hétérogénéité homogène qui porte la douleur de la perte brutale d'êtres chers. L'exemple suivant est assez illustratif à cet égard :

MÉLISSE *secouant le corps du vieil homme*

Papa ! Paaapa ! Paaaa... Paaa ! [...] ils ont tous été tués.
Un père, ma mère, mon fiancé ! Tous morts ! ... Je vais voir dans la maison...

Ils sont tous morts !

Ils sont tous morts !

Tous morts !

Tous mooorrrts ! (*LPT*, pp. 53-54)

Ce jeu interne fluide du passage d'un genre à l'autre (du théâtre à la poésie) dans la même réplique, reflet d'une élocution hybride, participe clairement de l'intermédialité.

Outre la combinaison manifeste entre différents médias susmentionnés, Efoui Kossi et Maurice Bandaman étendent l'intermédialité dans leur pièce, à la pratique de la transposition. Chez E. Kossi par exemple, des séquences entières transportent le lecteur-spectateur dans l'atmosphère d'un studio de télévision. L'émission « Récupérations » permet d'observer cette réalité. De sa préparation impliquant le conditionnement du public et des invités, à sa présentation effective par la journaliste, aucune disposition n'est ignorée. En témoigne cet extrait d'ouverture de la « DEUXIEME JOURNÉE » :

Entre le cameraman avec deux panneaux en main. Sur le premier : "Applaudissez". Sur le deuxième : "Riez." Il les brandira à tour de rôle plusieurs fois.

Le cameraman : Voilà, très bien. On est bien installé ? ...Occupez entièrement la banquette du fond, s'il vous plaît ! Merci, très bien ! Très, très bien... Je vois d'ici le gros plan. Relax, relax ! Oubliez la camera. Soyez

naturels, Ça va bientôt commencer. *(Il brandit les deux panneaux à tour de rôle)* Pas avant. Pas après. Participation. Participation !

(Entre la journaliste)

La journaliste *(au public)* : Bonjour, chers amis. Je suis heureuse de vous accueillir à cette émission qui est avant tout une fête de famille. Alors, de l'émotion. Du rire. Participation ! Voilà, notre devise...

(La journaliste s'installe. Signe du cameraman) (R. : 35)

Le lecteur-spectateur a également droit dans les pièces supports de la réflexion, à un recours fidèle à des chants, des poèmes, des extraits de la Sainte Bible et de personnages mythiques. Le tableau ci-dessous donne un aperçu de cette sollicitation directe de ces médias.

***Tableau illustratif de quelques transpositions intégrales dans
Récupérations et La terre qui pleure***

Nature du média	Exemples	Références
poème	« Nous les enfants nus des "Zanzalas" de la brousse les gosses sans école qui jouent avec un ballon de chiffons Sur le terre-plein à midi nous-même tes enfants qui ont faim qui ont soif qui ont honte de t'appeler maman qui ont peur de traverser les rues qui ont peur dees hommes... »	Poème inédit d'Agostino Néto (R. p. 7)

		« A Toi, terre A Toi, ma terre ... Je veux une terre qui riiiit !!! »	Poème de Mélisse (<i>LTP</i> , p. 64-65)
chant	religieux (Versets chantés)	« Sur les pavés de la ville Sainte Allélu – Alléluia Je marcherai sans crainte ... Allélu – Amen. »	Livre de Job, chapitre 5, versets 1 et 2 (<i>R.</i> p. 22)
	profane	« Marche comme un caméléon Pense comme une fourmi Et la vie part en avant ; Au galop ! Au galop ! »	Chant de l'alcoolique Séfa (<i>R.</i> p. 23)
Extraits bibliques		« Préparez le chemin du Seigneur, aplanissez ses sentiers »	Evangile selon Saint- Jean, chapitre 1, verset 23 (<i>R.</i> p.7)
Personnage mythologique		« Apparition d'un être étrange, d'un géant. »	Un personnage au discours sibyllin qui transporte dans une atmosphère de conte africain ou d'un mythe grec. (<i>LTP</i> , p. 68)

La transposition mot pour mot de la préparation d'une émission-télé, de chants, de poèmes, d'extraits bibliques et du personnage mythologique du Géant, entraîne une variété rythmique qui captive davantage l'attention des lecteurs-spectateurs sur ce qui produit sur scène. Cette pratique intermédiaire résume l'esprit de créativité du dramaturge où la fidélité à la source se mêle à l'inventivité.

L'intermédialité se traduit aussi dans *Récupérations* et dans *La terre qui pleure*, par de simples évocations d'autres médias ou par « une référence intermédiaire ». Ces évocations sont perceptibles dans plusieurs répliques au travers de mentions telles « le jazz » (*R.*, p. 14), « Le tambour du Burundi » (*R.*, p. 14) ou encore « le roman-reportage » (*R.*, p. 36). Avec *La terre qui pleure* de M. Bandama, ce type d'illustrations est

remarquable dans l'emploi de termes tels « journalistes » (*LTP*, p. 55), « poètes du futur » (*LTP*, p. 55). Les deux auteurs élargissent ainsi le champ intermédial de leur production.

Au regard de ce qui précède, Kossi Efoui et Maurice Bandaman répondent aux critères de transposition, de combinaison et de référence intermédiale, définis par Rajewsky. Cependant, ces dramaturges modernes ne s'arrêtent pas à cette exploitation qui pourrait être taxée de scolastique. En réalité, l'intermédialité telle qu'exploitée par ces dramaturges créatifs, transcende cette lecture « classique » de l'intermédialité, pour investir son actualité dynamique à travers l'emploi de la technicité et des mécanismes des médias. M. Kondrat confirme cette évolution en ces termes : « Le développement des approches intermédiales ces dernières décennies ont considérablement ouvert le champ littéraire aux appareils théoriques des autres médias » (2024 : p. 1). L'on note par exemple dans *Récupérations*, une exploitation du cinéma qui ne se limite pas à la présence sur scène d'une caméra et à l'emploi de vocables tels « Moteur. » (*R.* :14), « Ça tourne ! » (*R.*, p.14), « Coupez ! Pause ! (*R.*, p.18), vocables relevant de l'isotopie du tournage de film. Le dramaturge togolais met également en œuvre la technique de la mise en abyme pratiquée au cinéma, technique qui crée un effet de dédoublement et de miroir chez le lecteur-spectateur. L'étude retient pour preuve, la diffusion de la représentation du quotidien des habitants de la banlieue « Du côté de chez Dieu » (*R.* pp. 35-36). Le lecteur-spectateur, en surplus de l'action dramatique principale, est confronté à une action secondaire qui se joue sous ses yeux. Ces deux niveaux de représentations créent chez lui, un effet de jeu de miroirs que l'on retrouve au cinéma.

La mise en abyme dans cette pièce se décline par ailleurs, dans un jeu de rôles intégré à l'action dramatique. A titre illustratif, un personnage comme Séfa retenu pour camper le père de Yen Yah, se dédouble en un alcoolique intrusif à travers

des mises en situation improvisées. Ainsi peut-il interrompre le reportage de Mirado et imposer une scène à laquelle aucun personnage ne s'attendait. En témoigne cet exemple :

...

La journaliste : Et d'où venaient les objets ?

Keli : Il y a longtemps...

Dieu : Ensuite, d'autres ont commencé à arriver. Et depuis...

(Séfa surgit de la cabane)

Séfa : De quel côté de la vie es-tu ?

Moudjibate : Tu as encore bu ? (R. p. 9)

La didascalie « *Séfa surgit de la cabane* » traduit sans équivoque, le changement inattendu de scène. Et la réplique de Moudjibate suggère un personnage en état d'ébriété fréquent, qui agit insensément au regard du contexte du reportage nécessitant une attitude responsable.

Kossi fait également preuve d'une maîtrise des mécanismes narratifs que l'on retrouve au cinéma. Référence est faite à la non linéarité de l'action et aux effets de tension dramatique. La fragmentation de l'action dramatique est portée par le déploiement de la technique du fondu enchaîné pratiquée au cinéma. Elle se décline en une transition subtile au cours de laquelle une scène, une séquence, une mise en situation ou un décor disparaît progressivement en faisant place à un(e) autre, créant ainsi un effet de superposition des deux. Dans le théâtre du dramaturge togolais, le lecteur-spectateur perçoit cette pratique dès le point 1 de la « DEUXIÈME JOURNÉE » de la pièce où l'on note trois scènes qu'aucune structuration apparente n'indique. Il s'agit en fait de trois scènes fondues enchaînées que seules une lecture sérieuse ou les mises en situation permettent de distinguer. La scène 1 est animée par les personnages : Le journaliste, Dieu, Séfa, Yen Yah, Mama-Keta et Keli. La scène 2 voit l'intervention d'un nouveau personnage Moudjibate (R. p. 32), dans la continuité des échanges des premiers personnages

cités. Enfin la troisième scène est perceptible à travers la sortie de Séfa et la réplique du cameraman (*R.* p. 34). En ce qui concerne les effets de tension dramatiques, ils tiennent en haleine le lecteur-spectateur par la variation de stimuli qu'ils engendrent. Par exemple, la scène où Séfa sort inattendument un couteau (*R.*, pp. 11-12), est très illustrative de ce mécanisme cinématographique. Cette mise en action tensive provoque la panique et une débandade des autres personnages qui « suivent de façon désordonnée, tentent de se cacher tandis que Séfa charge comme une bête en hurlant » (*R.*, p. 12).

Avec *La terre qui pleure*, au-delà de la technique du fondu enchaîné et des tensions dramatiques que l'on peut observer par exemple dans le jeu scénique de la protagoniste Mélisse, jeu fait de pleurs, de lamentations expressives et de déclamations poétiques, M. Bandama introduit le lecteur-spectateur dans l'actualité médiatique avec la technologie moderne et l'Intelligence Artificielle (IA). Si aucune indication scénique ne le précise clairement, le lecteur-spectateur averti décèle cette réalité par le biais des personnages Spectre de Malik, Spectre de la Mère et Spectre du père et leur mise en scène. En guise d'illustration, nous retenons la didascalie : « *Le spectre de Malik tourne autour de Mélisse en faisant des gestes amples. Un grand vent souffle. Le tonnerre gronde. Mélisse tombe comme évanouie. L'ombre disparaît. Puis on entend la musique fine d'une flûte au loin* » (*LTP.*, p. 59). L'on devine ici, des personnages morts, ressuscités par la magie de l'IA et projetés en 3D ou en Mapping 3D. Ils interagissent avec Mélisse, actant physique sur scène. Ces personnages virtuels et visuels sont intégrés dans un décor hétéroclite, à la fois lumineux et sonore (bruitage, musique, sons, ombre), qui renforce évidemment, la multimodalité de l'intermédialité pratiquée par le dramaturge ivoirien. Ici, s'expriment des technologies avancées qui permettent de faire des pré-enregistrements de toutes natures et

de les jouer ou projeter sur scène à des moments clés de l'action dramatique.

Il est clair, *Récupérations* et *La terre qui pleure* sont des espaces de création ouverts à divers médias allant des traditionnels aux plus modernes. Elles offrent une exploitation médiatique plurielle où s'entremêlent transpositions, combinaisons, références intermédiaires et une mise en œuvre de techniques et mécanismes cinématographiques et technologiques et surtout de l'Intelligence Artificielle. Ces pièces portent l'engagement de chacun des auteurs de réinventer l'écriture dramatique et d'œuvrer pour une société de progrès et de justice sociopolitique.

3. L'objet info-éducatif d'une écriture dramatique novatrice

Ainsi que suggéré plus haut, M. Bandaman et E. Kossi sont deux dramaturges africains épris de liberté qui promeuvent dans leurs pièces, une écriture où interagissent plusieurs médias traditionnellement clivés et qui « déstabilise [de ce fait] l'expérience de lecture... [du texte] théâtral. » (C. Dodet, 2017, p. 39). Avec les deux pièces étudiées, le lecteur-spectateur fait une exploration diachronique de l'intermédialité allant de l'exploitation des médias traditionnels aux médias ultramodernes comme l'Intelligence Artificielle. Bien plus, la réception se délecte de deux hypermédias qui élargissent le champ d'expression des nouvelles écritures dramatiques et impose au chercheur, un investissement de nouvelles pistes d'analyse et d'interprétation. Cette posture dégagée des normes génériques habituelles est un refus du *statu quo* qui répond à une démarche progressiste en vue de cultiver, éduquer et inciter les nouvelles générations et surtout les dirigeants des Etats africains, à un changement de paradigme pour une transformation en profondeur de la société africaine encore

soumise aux défis d'un déficit en matière d'éducation et de démocratie.

Pédagogues, E. Kossi et M. Bandaman commencent par un appel subtil, dans les sillons tracés par leurs aînés tels Tchicaya U Tam'si et Zadi Zaourou, à la jeunesse africaine trop souvent encline au défaitisme et à la passivité face aux difficultés de la vie (échecs, chômage, aux effets de la mauvaise gouvernance etc.) Cette force vivante considérée à raison comme un vecteur cardinal des changements sociaux, doit accepter avant tout, de se former correctement et cela, dans plusieurs domaines ou spécialités afin de se donner plus de possibilités d'insertion socio-professionnelle et de contribuer ainsi efficacement, à l'évolution de leur pays. Cet appel est renvoyé par la mise en situation du personnage de Mirado dans *Récupérations* de E. Kossi. A l'instar de cette jeune journaliste pluridimensionnelle, à la fois reporter-télé, animatrice d'une émission de télévision et d'une rubrique sociopolitique dans un organe de presse, qui fait montre d'une détermination et d'un professionnalisme à toute épreuve dans la réalisation de ses projets, les jeunes africains doivent faire preuve d'abnégation et de rigueur pour l'atteinte des objectifs qu'ils se fixent. L'état d'esprit de Mirado est également celui de "La Voix" des sans voix » (R. p.5) résolue à lever le voile sur les travers de la société africaine, en dépit d'un contexte politique difficile. Il est aussi l'expression d'un courage et d'une responsabilité assumée. Ces valeurs doivent être entretenues par les jeunes afin de devenir des acteurs actifs de leur temps. Ce saut qualitatif aidera à réduire à sa proportion congrue, la pauvreté, la précarité et toutes les conséquences associées telles l'analphabétisme, l'alcoolisme, la prostitution et les déguerpissements impromptus que l'on peut malheureusement observer dans les banlieues « Du côté de chez Dieu » (R. pp. 35-36) ou à « Alger, Bujumbura, Brazzaville... » (LTP, p. 53). Ces banlieues sont le symbole de tous ces bidonvilles et installations anarchiques qui

ceinturent les capitales africaines et s'effondrent à la moindre intempérie sérieuse, avec de graves risques de pertes en vies humaines comme l'on a pu le constater en Côte d'Ivoire du 13 au 14 juin 2024, avec 8 décès et 3 disparues⁵ dans la périphérie abidjanaise, du fait des pluies diluviennes. Les médias interagissant dans les pièces, sont justement des supports d'appui efficaces proposés par les dramaturges togolais et ivoirien pour servir une large communication sur ces problèmes. La jeunesse africaine est donc appelée indirectement à se les approprier pour servir la cause commune. Les jeunes devront ainsi investir tous ces supports de communication légaux (littérature, presse écrite, presse audiovisuelle, numérique - Internet et Intelligence Artificielle – etc.) pour véhiculer leurs idées à partir de structures fiables comme « Tous pour eux » (R., p. 14) avec pour « objectifs : apporter aux personnes démunies la même affection que nous ... » (R., p. 15)

L'éducation et la quête de liberté dans lesquelles Kossi et Bandaman engagent la jeunesse africaine, en plus de leur pendant socio-éducatif, sont également d'ordre politique. Pouvait-il en être autrement ? En Afrique, les problèmes socio-éducationnels ont toujours une ramification politique. Sans vouloir passer sous silence la responsabilité individuelle dans les situations de détresse existentielle, il est clair qu'un Etat bien dirigé tient toujours compte dans ses planifications, de toutes les franges de ses habitants, en termes de services sociaux et d'accès aux infrastructures de base : logement décent, éducation institutionnelle, eau potable et santé. Malheureusement, le déficit démocratique, le jeu politique conflictuel, le népotisme, le tribalisme et « la prévarication ... la mauvaise gestion » (*LTP*, p. 55) dans de nombreux Etats du continent, n'aident pas à minorer la thèse de la grande responsabilité des dirigeants

⁵ Ces chiffres sont issus du rapport de la Croix Rouge Côte d'Ivoire rendu publics le 25 juin 2024.

étatiques. La réplique de Mélisse qui suit, traduit cette réalité dommageable pour le progrès de l’Afrique :

MÉLISSE

Ce pays si divisé par les guerres..., dans ce pays où tous les hommes veulent le pouvoir en même temps, le même jour, à la même heure, et y rester, y vivre, y mourir... (*LTP*, p. 55)

Qu’attendre d’un tel constat, que la relégation des intérêts collectifs des peuples au détriment des appétits égoïstes pour le pouvoir ?

Par la mise à nue de ce type de dirigeants rétrogrades qui accèdent au pouvoir par tous les moyens et le confisque, E. Kossi et M. Bandaman ont le mérite de poursuivre la lutte contre l’autocratie, la mal gouvernance, « la merdocratie ou la démoncratie » (*LTP*, p. 61) dont la fin ne semble ne pas être pour demain. Et pour cause, de nombreux dirigeants et hommes politiques africains semblent ne pas mesurer les enjeux d’un monde en pleine mutation géopolitique avec la guerre russo-ukrainienne qui sonne le glas de l’hégémonie occidentale au bénéfice d’une multipolarité où chaque pays ne pourra s’affirmer qu’à partir d’une stabilité politique et sociale interne. Il suffit de constater la récurrence des tensions meurtrières autour des élections, le verrouillage du jeu politique par certains régimes et surtout l’ingérence des militaires dans les processus politiques en Afrique, pour se convaincre de cette immaturité. L’exemple des dernières manifestations meurtrières⁶ du 26 au 28 juin 2025 au Togo, contre la réforme constitutionnelle (avril 2024) considérée par l’opposition comme un coup de force institutionnel permettant au Président Faure Gnassingbé, chef du parti majoritaire, de se maintenir indéfiniment au pouvoir via le

⁶ Officiellement, Amnesty International rapporte un recours excessif à la force avec pour conséquences, de graves actes de torture, des arrestations musclées et 7 morts.

nouveau poste de Président du Conseil des ministres⁷, est éloquent. L'on peut également retenir à titre illustratif, la candidature pour un huitième mandat de cinq ans du Président Paul Biya au Cameroun, le musèlement actuel de l'opposition politique au Mali par le régime militaire d'Assimi Koïta etc. « Faire rendre gorge [à ces postures écrasantes], ... tel est le vrai enjeu [politique des deux pièces au centre de l'analyse] » (S. Chalaye, 2008 :72).

Au regard de ce qui précède, la dramatisation actualisée du jeu sociopolitique instable en Afrique par M. Bandaman et E. Kossi, est clairement à la fois une relance d'alarme et une invite à une véritable prise de conscience des dirigeants et aussi des opposants dont on a vite fait d'oublier ou d'ignorer la part de responsabilité dans l'insécurité politique des États africains. C'est seulement par cette prise de conscience que la purification de la passion pour le pouvoir appelée de tous leurs vœux par les deux dramaturges, pourra s'opérer. A partir de cet instant, le changement de paradigme qui accorde la primauté à l'intérêt général au détriment des ambitions personnelles, ne sera plus du domaine du leurre. Au risque de continuer à demeurer la variable d'ajustement des grandes puissances et de se victimiser aux yeux du monde, nous convenons avec Dominique de Villepin qu'« Il est temps de se réveiller... Se réveiller, cela demande de secouer notre conscience, de renoncer aux réflexes politiciens, aux petits calculs tactiques, aux assignations à résidence partisans » (2025, p. 6)

Clairement, M. Bandaman et E. Kossi se présentent comme des créateurs humanistes dégagés des écritures dramatiques subordonnées aux normes et militant pour une jeunesse consciente entreprenante et des dirigeants africains au fait des enjeux de développement de leur pays et de l'évolution actuelle du monde.

⁷ Le poste de Président de la république étant devenu par cette réforme, un poste simplement honorifique, donc sans véritable enjeux de pouvoir.

Conclusion

En définitive, l'étude établit que l'esthétique intermédiaire mise en œuvre dans *Récupérations* de E. Kossi et dans *La terre qui pleure* de M. Bandaman, est une expression créative et engagée. Ces pièces sont des espaces de transposition, de référence et de combinaison de divers médias traditionnels et modernes. Encore plus, elles mobilisent les mécanismes cinématographiques de la mise en abyme, de la fragmentation de l'action dramatique, des effets de tension et du fondu enchaîné. Ces dramaturges recourent également à des procédés de la technologie moderne de l'enregistrement et de la projection sonore, à des jeux de lumière et à l'Intelligence Artificielle dans les mises en situation. Ce choix de l'innovation scripturale fait écho d'enjeux socio-éducatifs et politiques portés par une démarche pédagogique en vue d'une jeunesse africaine consciente et entreprenante, et d'une classe dirigeante qui œuvre pour une société plus juste tant au plan social que politique. L'intérêt de l'étude de ces deux pièces réside clairement dans la mise en évidence d'une modernité créatrice hypermédiatique qui élargit l'horizon des nouvelles écritures dramatiques, et dans l'actualisation de la mission fondatrice du théâtre africain : divertir, instruire et surtout éveiller les esprits.

Bibliographie

BANDAMAN Maurice, 2000. *La terre qui pleure*, PUCI, Abidjan.

BESSON Rémy, 2014. « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », Carnet Cinémadoc, pp. 1-25. [hal-01012325v2](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01012325v2)

CHALAYE Sylvie, 2008. « Les trois coups de théâtre de Tchicaya U Tam'si », Notre Librairie, n°171, pp. 69-74

DODET Cyrielle, 2017. « L'activité poétique au théâtre, une forme en devenir ? À travers *La trilogie des flous* de Daniel Danis et (*e*) de Dany Boudreault », *L'Annuaire théâtral*, (62), pp. 31–45. <https://doi.org/10.7202/1052747ar>, Document généré le 16 mars 2025 12:58

DUCHET Claude, 1979. *Sociocritique*, Nathan, Paris.

ERTEL Evelyne, 1977. « Eléments pour une sémiologie du théâtre », *Travail théâtral*, n°29, pp. 122-150.

GROUPE INITIATIVE AFRIQUE, 2017. *Jeunesse africaine : bombe à retardement ou opportunité historique*, L'Harmattan, Abidjan.

JEANNERET Yves, 2014. *Critique de la trivialité : Les médiations de la communication, enjeu de pouvoir*, Editions Non Standard, Paris.

KOSSI Efoui (2010), *Récupérations*, Editions Lansman, Manage (Belgique),

LARUE Jean-Marc, 2016. « Du média à la médiatisation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale », *Théâtre et intermédialité*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, pp. 27-56.

MANGOUA Robert Fotsing, 2014. « De l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone », *Synergies-Afrique des Grands Lacs*, n°3, pp. 127-141.

MECHOULAN Éric, 2017. « Intermédialité ou comment penser les transmissions », *Création, intermédialité, dispositif* [Actes de colloque en ligne]. *Fabula / Les colloques*. <https://www.fabula.org/colloques/document4278.php>. Consulté le 23 Juillet 2025.

MOSER Walter, 2007. « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », *Intermédialité et socialité : histoire et géographie d'un concept*, Munster, Nodus Publikationen, vol.14, pp. 69-92.

MOUAKHAR Nizar, 2021. « Introduction à l'intermédialité pour une méthodologie interdisciplinaire de l'art », *L'Art à*

l'épreuve de l'intermédialité : pratiques artistiques et enjeux esthétiques, L'Harmattan, Paris.

MULLER Jurgen E, 2000. « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas*, 10, pp. 115-134. <https://doi.org/10.7202/024818ar>

MULLER Jurgen E, 2006. « Vers l'intermédialité : histoires, positions et option d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, vol. 16, pp. 99-110.

OBENGA Théophile, 2007. *Appel à la jeunesse africaine : Contrat social africain pour le 21^e siècle*, Editions CCINIA communication, Abidjan.

PAVIS Patrice, 2006. *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris.

PAVIS Patrice, 2019, « Les médias sur la scène », *La mise en scène contemporaine*, Armand Colin, Paris, pp. 136-161.

RAJEWSKY Irina, 2005, « Intermédialité, intertextualité and remédiation : une perspective littéraire sur l'intermédialité », *Intermédialités : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n°6, pp. 43-64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>

SIMEON Sandrine, 2019, « Film-théâtre, intermédialité et nouveaux enjeux esthétiques », *Intermédialités / Intermedialiy*, n°33. <https://doi.org/10.7202/1065016ar>

TROIN-GUIS Anyisia, 2014. « De l'intermédialité à l'allégorie benjaminienne : des propositions théoriques pour analyser les pratiques expérimentales », *Université d'été « La Théorie aujourd'hui » / Summer school Renewing Theory in an International Frame*, Marseille, France. {[hal-01625836](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01625836)}

VILLEPIN (de) Dominique, 2025. *Le pouvoir de dire non*, Flammarion, Paris.